



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

**Im Bann der „unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes” - Ernst
Gombrichs kognitives Metaphernkonzept**

Rimmele, Marius

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-142074>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Rimmele, Marius (2017). Im Bann der „unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes” - Ernst Gombrichs kognitives Metaphernkonzept. In: Rimmele, Marius. Metaphern sehen - Metaphern erleben / Seeing Metaphors - experiencing Metaphors. Köln: Böhlau Verlag, 103-128.

Im Bann der „unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes“

Ernst Gombrichs kognitives Metaphernkonzept

Marius Rimmele

Niemand würde wohl abstreiten, dass sich Sir Ernst Gombrich Verdienste um ein vertieftes Verständnis von Bildern verschiedenster Art erworben hat. Ihrer Herstellung und den Grundlagen ihrer Rezeption hat er sich ebenso gewidmet wie den kulturellen Bedingungen ihrer Zirkulation und Instrumentalisierung. Dennoch wurde der große alte Mann der akademischen Kunstgeschichte gerade in den zurückliegenden beiden Jahrzehnten explodierender Bildforschung erstaunlich wenig rezipiert. Vergleicht man das Interesse, das die ‚Bildwissenschaft‘ innerhalb wie außerhalb des Fachs Kunstgeschichte an eben solchen Fragen formulierte, darf man verwundert sein, wie ungleich sich beispielsweise die Referenzen zwischen Aby Warburg und Ernst Gombrich verteilen.

Umso verblüffter wird man dieses Ungleichgewicht zur Kenntnis nehmen, wenn man die Anschlussfähigkeit der Protagonisten an aktuelle interdisziplinäre Forschung bedenkt: Während Warburg jenseits seiner verdienstvollen Archivarbeit methodisch einige Wege beschritten hat, die hochgradig idiosynkratisch oder gar von überholten wissenschaftlichen Moden der Jahrhundertwende geprägt waren¹, suchte Ernst Gombrich bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts stets Anschluss

¹ Dennoch rührt das enorme Interesse an seinen Fragen natürlich nicht von ungefähr. Warburg ist tatsächlich „in den Erfolg hinein gescheitert“. Raulff (1991), 448.

an aktuelle Paradigmen und Debatten, etwa im Bereich der Psychologie und Hirnforschung. Dabei hat er nicht zuletzt sogar gewisse Grundfragen Warburgs weiterverfolgt, wie im Folgenden zumindest punktuell aufscheinen wird. Für die dennoch offenkundig ungleiche Konjunktur mag es verschiedene Gründe geben: Vor allem wohl steht Warburg eben gerade für wissenschaftsgeschichtlich abgeschnittene, und damit gänzlich neue Ansatzpunkte verheißende Zugänge; und nicht zuletzt dürfte die zwar ungewöhnlich breit gefächerte, aber dennoch im Detail jeweils durchaus spezifische Ausrichtung von Gombrichs Interessen dazu beigetragen haben. Das betrifft nicht nur seinen Fokus auf die Zusammenhänge von handwerklich-technischer Bildproduktion und Wahrnehmungspsychologie oder das Verhältnis von Ausdruck und Konvention. Vielleicht ist es hinsichtlich der stiefmütterlichen Behandlung seiner Studien bezeichnend, dass ein Thema, das Gombrich in einigen seiner Aufsätze umtrieb, im Zuge der neuerlichen Frage nach dem Wirken der Bilder seit den neunziger Jahren überraschend randständig blieb: die Auseinandersetzung mit der Metapher, genauer dem metaphorischen Denken und seinem Zusammenspiel mit dem Visuellen.²

Vielleicht wäre alles anders gekommen, hätte Gombrich, vom Erfolg seines populärwissenschaftlichen Bestsellers *The Story of Art* (1950)³ überrollt, nicht derart viele Vorträge gehalten, dass er seine geplante bildtheoretische Monographie *The Realm and Range of the Image* nie realisierte. Es hätte ein Kapitel zur „illustrated metaphor“ enthalten.⁴ Diese Formulierung allein ist bereits aufschlussreich; es wäre darin wohl kaum um eine Definition ‚genuin visueller‘ Metaphorik gegangen, wie sie – mit erstaunlich divergierenden Ergebnissen – innerhalb wie außerhalb der Kunstgeschichte immer mal wieder angestrebt wurde.⁵ Verfolgt man hingegen seine Rückgriffe auf verschiedene metaphorische Operationen zur Erklärung bestimmter Evidenzeffekte und kultureller Prozesse genauer, so muss man ihm schon allein für seine zukunftsweisende metapherntheoretische Ausrichtung Anerkennung zollen: Er hat sich noch vor den weichenstellenden Publikationen von Ortony (1979) und Lakoff/Johnson (1980)⁶ zumeist sehr deutlich auf eine *kognitive* Metaphernkonzeption bezogen. Symptomatisch ist folgender Ansatz:

Die Möglichkeit metaphorischer Ausdrucksweise entspringt der unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes, seiner Fähigkeit, neue Erlebnisse als Modifikationen von vorhergegangenen wahrzunehmen und zu assimilieren, und seiner Eigenschaft, in den verschiedenartigsten Phänomenen Parallelen zu sehen und sie untereinander zu vertauschen.⁷

2 Ausnahmen sind etwa Majetschak (2005), Buchholz/Wagner (2000) sowie Forceville (2005), der aber bezeichnenderweise nicht der deutschen Bildwissenschaft subsumiert werden kann.

3 Vgl. Gombrich (1950).

4 Geplanter Kapitelname: „Image and Language“, vgl. Woodfield (2007), 10.

5 Vgl. dazu Rimmele (2011).

6 Vgl. Ortony (1979); Lakoff/Johnson (1980).

7 Gombrich (1978a), 37.

Das bedeutet, Metaphern haben für Gombrich in aller Regel ihren Ort nicht auf der Ebene verbaler wie textueller Artikulation, sondern im Denken bzw. in der Konzeptualisierung von Sachverhalten. Einige Typen von Metaphern gehen damit sogar der Sprache voraus. Entsprechend sind Metaphern von höchster Relevanz für die Wirksamkeit von Bildern, weit über die Frage der Umsetzung textueller Kommunikate hinaus. Beklagen sich Autoren wie Charles Forceville darüber, dass die *Conceptual Metaphor Theory* (CMT) der kognitiven Linguistik letztlich sprachfixiert bleibt und die Eigenwerte visueller und auch multimodaler Metaphorik nicht als eigentlich notwendige Folge der genuin kognitiven Definition ihres Gegenstandes auf die Agenda setzt⁸, so darf man Gombrich als prominenten Vorläufer eines komplementären, den Fokus erweiternden Zugangs aufrufen. Nicht nur die Kunstwissenschaft und Bildtheorie, auch die Metaphernforschung hat dies bislang kaum wahrgenommen.⁹

Gombrich und zeitgenössische kognitive Metapherntheorie im Vergleich

Ernst Gombrich hat sich mehrfach mit metaphorischen Filter- und Suggestiveffekten im Denken beschäftigt. Seltener akzentuierte er, Warburg nachfolgend, den Charakter des *Uneigentlichen*, gegenüber dem ‚Symbol‘ eher locker Verknüpften.¹⁰ Zumindest in den meisten Fällen ging es Gombrich auch nicht um eine Spielart ersetzenden Ausdrucks, einen Substitutionsprozess auf der Zeichenebene bildlicher Repräsentation. Die einschränkenden Formulierungen markieren dennoch eine erhebliche gedankliche Flexibilität im Umgang mit dem Phänomen ‚Metapher‘, die für eine Neubestimmung des unterbelichteten und allzu oft zu eindimensional angegangenen Verhältnisses von Metapher und Bild von Interesse sein muss. Der Facettenreichtum macht seine Reflexionen zur Metapher im Bild so anregend, auch und gerade da, wo er in der für ihn typischen ‚psychologischen‘ Perspektive evidenzstiftende Mechanismen eines kaum bewussten projizierenden Denkens am Werk sieht. Denn selbst dieses lässt sich mit ihm in Subtypen aufgliedern, die zum Teil sogar in ein und demselben Bild interagieren. Diese Allianzen von Metaphern unterschiedlicher Basalität wiederum können in Gombrichs Analysen mit den piktoralen Eigenwerten des Bildes machtvolle Verbindungen eingehen, visuelle Qualitäten ebenso für sich vereinnahmen wie sie umgekehrt betrachtet für ein Maximum an Wirksamkeit des Bildtexts beigezogen worden zu sein scheinen.

8 Vgl. Forceville (2009), 21 f.; vgl. auch den Beitrag von Till Julian Huss in diesem Heft.

9 Gelegentliche Erwähnung findet Gombrich bereits in El Refaie (2003).

10 Vgl. Gombrich (1999). Vgl. zu Warburgs Metaphernbegriff Wind (1979).

11 Vgl. Gombrich (1978c).

12 Vgl. Black (1983);
Gombrich u. a. (1972).

13 Vgl. Bühler (1934).

14 Vgl. Lakoff/Johnson
(1980).

15 Dies wird am deutlichsten in der Auseinandersetzung mit poetischer Metaphorik; vgl. Lakoff/Turner (1989).

Um auf den einschlägigsten Text Gombrichs (*The Cartoonist's Armoury*, 1963) voranzugreifen: Metaphorische Operationen verschiedener Couleur gehören zum „Arsenal“ einer auf Überzeugung zielenden Bildrhetorik, vom Mittelalter bis heute.¹¹ Sie produzieren eben nicht nur als hermeneutischer Imperativ zu lösende Rätsel oder fungieren als Perpetuum mobile immer weiterer Interpretationsansätze. Metaphern sind Bildern auf weiteren, ‚subkutaneren‘ Ebenen inhärent. Mit Gombrich, so soll dieser Aufsatz zeigen, lässt sich ein ganzes Spektrum metaphorischer Operationen differenzieren und mit den sonstigen Mitteln der Bilder, Bedeutung und unmittelbare Reaktionen zu erzeugen, zusammendenken – auch wenn er weit davon entfernt war, dies alles systematisch auszuführen.

Eine ‚kognitiv‘ orientierte Metapherntheorie lag für die frühen Ansätze Gombrichs mit der Interaktionstheorie der Metapher, insbesondere in Form eines prominenten Aufsatzes von Black seit 1954 vor – eben jenem Dialogpartner, mit dem Gombrich später einen Band zu *Art, Perception, and Reality* (1972) publizieren sollte.¹² Doch der Exilösterreicher ging in der ihm eigenen Art weitaus psychologischer an die Metapher heran als der amerikanische Philosoph und ist dabei bezeichnenderweise zu Einsichten in die Unhintergebarkeit und leitende Kraft von basalen Metaphoriken gelangt, die eher jene der seit den frühen achtziger Jahren prominent werdenden kognitiven Linguistik vorwegzunehmen scheinen. Ich werde zu zeigen versuchen, dass Karl Bühlers *Sprachtheorie* (1934) dabei eine wegweisende Rolle spielt.¹³ Aber mehr noch: In seinem Blick auf die Bilder verwendete der Direktor der Bibliothek Warburg nicht nur Formulierungen, die heute klingen, als stammten sie aus George Lakoffs und Mark Johnsons epochemachender Studie *Metaphors We Live By* (1980)¹⁴ – sie übersteigen diese gleichzeitig hinsichtlich der Berücksichtigung medialer Besonderheiten und in ihrer historischen Spezifität. Ein ‚kognitiver‘ Ansatz muss also nicht notwendig die konkrete visuelle ‚Oberfläche‘ außen vor lassen und ebenso wenig die je eigene kulturelle Geschichte bestimmter Metaphern. Dass Gombrich in diesem Bereich mehr zu bieten hat als das derzeit Übliche, ist selbstredend eine Frage des fachlichen Interesses: Erkennbar ist es ein Kunst-Historiker, der da spricht, und kein interdisziplinärer Großtheoretiker, der die Gültigkeit eines Paradigmas durch die Rückführung jedweder metaphorischer Komplexität auf einige zentrale konzeptuelle Kopplungen zu beweisen trachtet.¹⁵

Nehmen wir als Beispiel den bereits erwähnten Aufsatz *The Cartoonist's Armoury*, der auf einen Vortrag von 1962 zurückgeht: Am Fall einer alten



Abb. 1: „Der elfte Pfeiler aus dem Dome der Nation“ (Philadelphia Centinel, 1787). Aus: Gombrich (1978c), Nr. 63.

amerikanischen Darstellung von 1787, welche die Aufrichtung einer weiteren Säule für den ‚Tempel USA‘ zeigt und damit den erwarteten Beitritt North Carolinas meint (Abb. 1), betont er zweierlei. Zunächst die aus vorgeprägten metaphorischen Verknüpfungen von abstrakten organisatorischen Gebilden mit Gebäuden resultierende Macht über das Denken und Empfinden, ihre Leitfunktion für etwaige Handlungen und Urteile („North Carolina muß und wird sich dem Gebäude des Bundesstaats eingliedern“).¹⁶ Deutlich wird diese determinierende Qualität auch am späteren Beispiel der ‚Projektion‘ (ein Signalwort aller kognitiven Metapherntheorien) des Kampfes zwischen Georg und Drachen in eine politische Situation:

Indem die alte Legende in eine bestimmte politische Situation hineinprojiziert wird, scheint alles auf einmal völlig klar und einfach. Der Betrachter ist nun womöglich noch mehr überzeugt als früher, wer die Mächte des Guten repräsentiert und wer die der Finsternis; da er überdies weiß, wie der Kampf zwischen Georg und dem Drachen ausgegangen ist, sieht er auch das zukünftige Schicksal [...] klar vor sich.¹⁷

Zusätzlich jedoch führt Gombrich eben jene besondere Evidenzstiftungsqualität der Tempeldarstellung darauf zurück, dass es sich im vorliegenden Fall um eine *konkrete Verbildlichung* von aus sprachlichen Zusammenhängen durchaus bekannten Metaphern handelt, die Zeichnung sei einfach „eindrucksvoller“:

[D]erartige Metaphern kamen und kommen sicher in unzähligen Reden und Leitartikeln vor, die wir überfliegen, aber kaum lesen. Aber irgendwie ist die Sache anders, wenn das Bild auf einmal Gestalt gewinnt und sich

¹⁶ Gombrich (1978c), 226

¹⁷ Gombrich (1978c), 234.

*aus dem Flusse der Rede loslöst. Man sieht geradezu, wie sich North Carolina den andern zugesellt, und wird zum Zeugen der Entstehung des großen Baus. Ja, man kann es kaum erwarten, daß die letzte Säule auf ihren Platz zu stehen kommt. Die Metapher erwacht auf einmal zum Leben.*¹⁸

18 Gombrich (1978c), 224.

19 Die Differenz zwischen Metapher und Allegorie, die seit Quintilian z.B. anhand des Ausmaßes der narrativen Elaboriertheit bestimmt wird, lässt sich sowohl in Bildern als auch mit Blick auf kognitive Dimensionen weitaus schwerer fassen als für Texte.

20 Gombrich (1978c), 235.

21 Vgl. v. a. Gombrich (2014) mit verschiedenen, auf fortgesetzte Debatten Bezug nehmenden Vorworten.

22 Vgl. Gombrich (1978c), 226.

Angesichts der bescheidenen künstlerischen Qualität und reduzierten mimetischen Dichte der Zeichnung, über die Gombrich spricht, muss diese Einschätzung umso ernster genommen werden. Dass er damit auf einen besonderen präsenzstiftenden Realismus abhebt – der an anderer Stelle durchaus als eigener Faktor von ihm berücksichtigt wird –, darf ausgeschlossen werden. Es geht ihm mithin um die Verbildlichung als solche, die aus der reinen Bezeichnungsfunktion einer konventionellen Metapher ein ‚lebendigeres‘ (siehe obiges Zitat) Szenario entstehen lässt, dessen vielfache Implikationen anders aufgenommen werden. Vielleicht steckt noch ein weiteres Argument darin, das sich weniger in der Nennung der „Gestalt“ (nicht so im englischen Original), sondern vielmehr in Gombrichs Hervorhebung des aufgehobenen „Flusse[s]“ (s.o.) sowie des menschlichen Reflexes anzeigt, eine diagonale Bewegung als noch unvollendete auf einen statischen Idealzustand hin zu interpretieren. *Verbildlichte* Metaphern können ihre spezifische Evidenzkraft durchaus aus bildspezifischen Effekten ziehen, wie sie die Gestaltpsychologie, mit der Gombrich gut vertraut war, erforscht hat.

Einen möglichen weiteren Grund, weshalb metaphorische Bilder nachdrücklicher wirken könnten als die sprachliche Ausprägung derselben Metaphorik, legen die später im selben Text folgenden Ausführungen zur Porträtkarikatur nahe. Die besondere *Aktualisierung* der gewählten metaphorischen (oder – im Falle des Drachenkampfes – ‚allegorischen‘¹⁹) Situationen, die sich aus der Einbindung eines *zeitgenössischen* Gesichts ergibt, erlaubt es, „die beiden Seiten einer intellektuellen Gleichung optisch zu einer Einheit zu verschmelzen, und damit wurde sie zu einer der wirkungsvollsten Waffen“.²⁰ Visualisierte Metaphorik kann also durchaus ihre Wirkung aus Präsenzeffekten ziehen, die sie der illusionistischen Potenz der Kunst verdankt. Wer Gombrich kennt, weiß, dass ihn der Fortschritt dieses Vermögens intensiv beschäftigt hat.²¹

Die Stärke und die Gefährlichkeit des Karikaturisten, so Gombrich, sei insbesondere seine Leistung, uns mit Abstraktionen umgehen zu lassen, als wären sie greifbare Wirklichkeiten.²² Als Historiker schlägt er dabei den Bogen zurück zum Universalienstreit des Mittelalters, dessen neuplatonische Extremhaltung, die Anerkennung von Universalien als Dinge höherer Wahrheit, hier plötzlich noch einmal fröhliche Urständ

feiere. Entsprechend leitet er zu einer Reflexion von Personifikationen über, die er mithin – wie Lakoff/Johnson übrigens auch – dem Bereich des metaphorischen Denkens zurechnet.²³ Auch in diesem Spezialfall interessieren ihn mit der personifizierenden Darstellungspraxis assoziierte (hypostasierende) Denkprozesse, weniger Probleme bildlicher Repräsentation von Abstrakta. Für letzteres bräuchte Gombrich keinen Metaphernbegriff, höchstens bezüglich der Frage sprechender Attribute, die – wie er in *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance* (1972)²⁴ als Historiker ausführlich nachzeichnet – in der Frühen Neuzeit auf Basis aristotelischer Metapherntheorie diskutiert wurde.

Das personifizierende Denken birgt für Gombrich also Gefahren: Auf dem Weg über die Personifikationen, die für Karikaturen zentral sind, nähmen auch heute noch mythologische Vorstellungen von uns Besitz. Und mit ‚mythologisch‘ wiederum bezeichnet er durchaus eine bestimmte fatalistische Haltung gegenüber der politischen Realität, die derjenigen, die Roland Barthes in seinen *Mythologies* (1957)²⁵ beschrieben hat, nahe kommt. Die Unfähigkeit, Alternativen zu imaginieren und zu verfolgen, ist bei Gombrich allerdings weniger eine Frage der Naturalisierung von Sachverhalten als vielmehr sekundärer Effekt eines durchaus historisch spezifischen, mithin eigentlich anachronistischen Musters der Welterklärung. ‚Mythologie‘ meint also tatsächlich Mythologie im engeren Sinne. Zu dieser zählt er an dieser Stelle insbesondere die eigenartige Schwebesituation personifizierter Abstraktionen zwischen Begriffen und Göttern.²⁶ In der Form der Personifikationen nun aber begibt sich diese veraltete Denkform durch die Zeiten. Hier lässt sich seine Prägung durch Aby Warburg mit Händen greifen: Wo Personifikationen – „direkte Nachkommen der olympischen Götter“²⁷ – heute die Oberhand gewinnen, droht der Atavismus eines lähmenden mythologischen Denkens. Dieses wird für Gombrich aber nicht nur von den untoten Olympiern erweckt, sondern auch noch von weiteren Operationen der Karikaturisten, die alle etwas mit dem Wirken von Metaphern zu tun haben.

Bevor ich diese etwas aufzufächern versuche, seien die Überlegungen zur Differenz zu Lakoff/Johnson bzw. der CMT zu einem ersten Abschluss gebracht. Bei der Betrachtung von visualisierten Metaphern im engeren Sinne zeigt sich bei Gombrich dieselbe Tendenz zum historischen Argument und zur Verfolgung von konkreten Wanderungsbewegungen wie bei der Personifikation: Neben der Betonung einer besonderen Evidenzqualität des Visualisierten begründet Gombrich die

23 Explizit in Gombrich (1986b), 152 f.; vgl. auch Lakoff/Johnson (2014), 44 f.

24 Vgl. Gombrich (1972).

25 Vgl. Barthes (1957).

26 Vgl. Gombrich (1978c), 226 f.; siehe dazu auch Gombrich (1971); Gombrich (1986b), 154-158.

27 Gombrich (1978c), 226.

28 Vgl. z. B. Lakoff/Johnson (2014), 137-139.

29 Vgl. Gombrich (1978a).

30 Vgl. Gombrich (1999).

Macht der im Beispiel ‚Tempel USA‘ wirkenden Metaphorik merklich historischer, als dies zum Beispiel Lakoff/Johnson tun. Während diese im Wesentlichen auf anthropologische Konstanten im Sinne eines *embodied mind* rekurren²⁸, scheint Gombrich die Effizienz von Metaphern aus ihrer je verschiedenen kulturellen Vergangenheit herzuleiten. So präexistiert die wirkende Architekturmetaphorik ihm zufolge nicht nur einfach als unhintergehbare kognitive Schablone, sie überzeugt vielmehr kraft spezifischer historischer Wurzelwerke. Vorgeprägte Verwendungen aus Religion oder Philosophie – im Falle des Beispiels besonders dem Denken der Freimaurer – spielen für den zwingend-prophetischen Charakter des US-Tempels eine ebenso wichtige Rolle wie beigegebene zitathafte Verweise auf den Mythos von der Rückkehr in ein goldenes Zeitalter. Gombrich sieht also mehr am Werke als die kognitiv wirksame konzeptuelle Verknüpfung eines konkreten und eines abstrakten Bereichs mit einem *mapping* invarianter Eigenschaften von GEBÄUDE auf ORGANISATION. Versucht wird vielmehr, autoritative Anreicherungen unterschiedlichster Stärke durch historische Traditionen und Institutionen mitzudenken. Ob und in welchem Ausmaß (konzeptuelle) Metaphern das Erleben und Handeln der Menschen anleiten oder gar völlig übernehmen, wäre demnach von Fall zu Fall verschieden zu bewerten.

Die Gegenüberstellung mit der späteren kognitiv-linguistischen Metapherntheorie sei an dieser Stelle abgebrochen. Es ist natürlich letztlich unzulässig, aus einzelnen Bemerkungen und Anwendungen gleich eine konsistente Theorie Gombrichs ableiten zu wollen, die dann gegen spätere, aus dem Blick der Geisteswissenschaften und insbesondere der Kunstgeschichte ergänzungsbedürftige Paradigmen ins Feld geführt werden könnte. Dafür sind die Verwendungen des Metaphernbegriffs zu uneinheitlich, und dies aus eben jenem Grund, der die Überlegungen für die Reflexion von Bildwirkungen so attraktiv macht. Denn als Kunsthistoriker suchte er nach Lösungen für konkrete, aus seinen Forschungsgegenständen resultierende Fragen und griff dabei als Hilfsmittel auf Reflexionen zur Metapher zurück: Weshalb sind Karikaturen bzw. die verschiedenen dort angewendeten Strategien so wirkungsvoll? Wie wurden Farben und Formen dazu verwendet, Werterlebnisse, einschließlich sittlicher Werte, auszulösen (*Visual Metaphors of Value in Art*, 1954²⁹)? Welchen ontologischen Status haben mythische Figuren wie der Teufel in satirischen Darstellungen und wie hat sich das historisch verändert (*Magic, Myth and Metaphor. Reflections on Pictorial Satire*, 1999³⁰)? Entsprechend sieht Gombrich metaphorisches Denken auf verschiedensten

Ebenen am Werk – von Mikroaspekten konkreter Bildsprache bis hin zu allgemeinsten Prozessen, etwa des kollektiven Geschmackswandels. Im Zuge dessen hat er Zusammenhänge thematisiert und Fragen aufgeworfen, die meines Wissens ungeachtet der boomenden Metaphernforschung bis heute noch nicht weiterverfolgt wurden.

Gombrich wollte also nicht Metapherntheorie in allen möglichen Fällen ‚wiederentdecken‘, um eine bestimmte Theorie zu affirmieren, er hat noch nicht einmal eine kohärente Metapherntheorie ‚angewendet‘ – vielmehr hat er seine Kenntnisse über das menschliche Denken in Metaphern genutzt, um konkrete Funktionsmechanismen zu erhellen. Nirgends wird dies deutlicher als in seinem streng historisch orientierten Beitrag *Icons Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art* (1972)³¹, wo er mitten in einem Referat frühneuzeitlicher Diskurse um Impresen/Devisen ein kurzes Kapitel zur Metapher aus kognitiver Sicht dazwischenschaltet, um auf einer ‚wissenschaftlichen‘ Basis die im 16. und 17. Jahrhundert behaupteten Leistungen metaphorisch fundierter Bilder zu plausibilisieren. Was Gombrich weiter attraktiv macht, so lässt sich das bisher Ausgeführte zusammenfassen, ist nicht zuletzt seine Mittelposition: Gegenüber weiten Teilen der Forschung zur ‚Bildmetapher‘ versuchte er keine formalen Bestimmungen, sondern ging von kognitiven Operationen ‚hinter‘ der Bildoberfläche aus; gegenüber der kognitiven Metaphernforschung jedoch war er durchaus ein Denker der Spezifität des Visuellen.

Bühlers Schüler

Doch woher rührten nun Gombrichs Metaphernkonzepte? Der in Wien Ausgebildete bezeichnete sich selbst gelegentlich als Schüler von Karl Bühler, der zudem der Lehrer seines methodologischen Leitsterns Karl Popper war.³² In seinem Aufsatz *Visual Metaphors of Value in Art* rekurriert er im Zusammenhang mit Metaphernfragen ganz explizit auf Bühlers *Sprachtheorie*, wenn auch nur im Verweis auf divergierende Symbolbegriffe.³³ Doch mit dem Beispiel des „Salonlöwen“ lässt er an anderer Stelle erkennen³⁴, dass er jene Passagen zum „sphärenmischenden Komponieren“ und zur „Sphärenabdeckung“ bei Bühler³⁵ gelesen haben muss, die im Vergleich mit Black und später auch Lakoff/Johnson als eng verwandt betrachtet werden dürfen. Genau anhand des Beispiels des „Salonlöwen“, bei dem vieles ansonsten typisch ‚Löwische‘, wie z. B. Kampfgeist, durch die Überblendung mit der Sphäre „Salon“ irrelevant

31 Vgl. Gombrich (1986b).

32 Zum Verhältnis zu Bühler vgl. Lepsky (1991), bes. 167-175 und passim; Woodfield (2011).

33 Vgl. Gombrich (1978a), 34, Anm. 4.

34 Gombrich (1986b), 200.

35 Bühler (1934), 344 und 349.

wird, hob nämlich Bühler schon 1934 auf die bei beiden späteren Richtungen betonte kognitive Filterfunktion metaphorischen Denkens ab: „Wie solches Abdecken zustande kommt im psychophysischen System, ist eine der zentralen Fragen an die Sprachpsychologie.“³⁶

Bühlers sematologischer Ansatz verstand also die Metapher als Teilbereich einer „Semantik der Komposita auf psychologischer Basis“.³⁷ Dabei baute er auf erlebnispsychologischen Experimenten seines zeitweiligen Schülers Wilhelm Stählin auf, die von „Überlagerung und [...] Ineinander von zwei Bedeutungssphären“ zeugten.³⁸ Ebenso bezog er sich auf die Gestalttheorie Christian von Ehrenfels' und sah eine wesentliche Leistung der Metapher darin, „Untersummativität“ zu erzeugen, in diesem Punkt den „Undverbindungen“ und Komposita vergleichbar.³⁹ Im Zusammentreten (auch hier wird übrigens die „projektivische Komponente“ betont⁴⁰) von mehreren Teilen erzeugen diese jeweils *weniger* als die Summe der einzelnen Teile und eröffnen dadurch dem Denken Abstraktionsmöglichkeiten. Bühler bemüht dabei die Analogie mit dem binokularen Sehen, bei dem alles Unvereinbare der beiden Sehwinkel ausfällt.⁴¹ Sphärenmischung wirke dabei verdichtend, erspare eine Anhäufung von Adjektiven⁴² – ein ökonomisches Kalkül, das gerade im Zusammenhang mit Bildern bedenkenswert ist. Des Weiteren reflektiert er diverse andere Funktionen metaphorischen Sprechens, wie Ausdrucksnot, Verhüllungsabsichten (eher kritisch) und Nachdruckssteigerung.⁴³ Als Grundlage kindlicher (genuin katachrestischer) Metaphernbildung benennt er „das Grundgesetz der sogenannten Ähnlichkeitsassoziation“.⁴⁴ Neues wird insbesondere mit dem Nahbereich eigenen Handelns abgeglichen und konzeptualisiert; Bühler spricht, wie Gombrich später, von einem „physiognomischen“ Blick der Kinder bzw. Menschen: „Unsere eigene Umgangssprache ist im prosaischen Gebrauch noch voll bis an den Rand mit derartigen physiognomischen Charakteristiken; das ist ein gut Teil ihrer ‚vergilbten‘ d.h. unauffälligen Metaphern.“⁴⁵

Insbesondere sinnliche Metaphern wie „süß“ oder „bitter“ schreibt Bühler einer im konkreten Ausdrucksverhalten des Menschen angelegten Basis zu: Die gezeigte Mimik etwa ist in Fällen realer und ‚metaphorischer‘ Süße dieselbe, und zwar ohne eine bewusste Steuerung.⁴⁶ Solche Metaphern klassifiziert er entsprechend als nicht produktiv oder kreativ, sie bildeten lediglich erfahrene physiologische Zusammenhänge ab. Für beide Gruppen verweist Bühler auf seine 1933 erschienene *Ausdruckstheorie*⁴⁷, deren Vorarbeiten in die Zeit fallen, als sich der Doktorand Gombrich im Umfeld von Bühlers Institut bewegte.⁴⁸ Es ist kein Zufall,

36 Bühler (1934), 349.

37 Brekle (1984), 271.

38 Bühler (1934), 343; zu Stählins Beitrag zur Metaphernforschung vgl. Willer (2010), 136 f.

39 Bühler (1934), 343 f.; siehe auch Rolf (2005), 227-233, der Bühler eine „Gestalttheorie der Metapher“ (227) zuspricht.

40 Bühler (1934), 348.

41 Vgl. Bühler (1934), 345.

42 Vgl. Bühler (1934), 349.

43 Vgl. Bühler (1934), 342-356.

44 Bühler (1934), 346.

45 Bühler (1934), 346.

46 Bühler (1934), 346.

47 Vgl. Bühler (1933).

48 Vgl. Lepsky (1991), 32.

dass dieser, wie gleich zu sehen ist, auch auf solche Dimensionen metaphorischen Denkens zu sprechen kommt. Bühler stellte also mehrere Subtypen metaphorischer Tätigkeit bereit und Gombrich griff im Laufe seines Forscherlebens auf diese Vielfalt zurück. Neben Bühlers Strauß an Typen in psychologischer Perspektive kannte der Kunsthistoriker natürlich noch die klassischen rhetorischen Definitionen der Metapher bzw. hatte sich mit diesen themenbedingt auseinanderzusetzen, wo sie einen historischen Diskurs begründeten – eben etwa bei Cesare Ripas Begründungen für gelungene Personifikationen oder Emmanuele Tesauros epistemologischen Reflexionen, ebenfalls auf aristotelischer Basis.⁴⁹

Es dürfte hilfreich sein, diese Bandbreite an Zugangsweisen für eine heutige bzw. zukünftige Beschäftigung mit dem Komplex ‚Metaphorik und Bild‘ ein wenig zu ordnen. Zunächst sei das Überraschendste wiederholt: An keiner Stelle scheint mir Gombrich das getan zu haben, was andere Kunsthistoriker, Filmwissenschaftler, Semiotiker, kurioserweise auch ein Psychologe versucht haben:⁵⁰ die genuin visuelle Metapher als bildsprachliches Phänomen zu definieren, als Form der Analogisierung, Metamorphose, Engführung, sprechende Kontrastierung, als visuellen Kippeffekt, Überblendung oder Ineinanderschachtelung von Bildbestandteilen etwa.⁵¹ Das heißt nicht, dass Gombrich nicht gelegentlich auf derartige Phänomene hinweist, in denen eine Metapher im Bild sich manifestiert; man bedenke die oben genannte „Verschmelzung“ der Elemente, die an einer „intellektuellen Gleichung“ beteiligt sind durch die Einfügung einer Porträtkarikatur in eine bekannte Szene. Aber an keiner Stelle setzt Gombrich ‚die Metapher‘ mit solchen Zeichenoperationen gleich. Die Metapher im Bild mag sich dort in origineller Weise niedergeschlagen haben, aber in seinem Zugang stammt sie aus dem Denken oder der Konzeptualisierung der Welt seitens des Künstlers bzw. zielt auf das Verstehen des Betrachters – in unterschiedlichen Graden der Bewusstheit und damit auch variabel innerhalb des hier besonders zu berücksichtigenden Spektrums zwischen unmittelbarem Erleben und einem nachlaufenden oder sukzessive fortschreitenden aktiven Interpretationsprozess. Ich werde mich entsprechend bemühen, im folgenden systematisierenden Abriss auch Gombrichs Erläuterungen zur Funktionalität etwas Raum zu geben, obwohl die verschiedenen Ebenen metaphorischen Denkens aus Gründen der Differenzierung aus den jeweiligen Aufsätzen herausgelöst werden müssen.

49 Vgl. Gombrich (1986b), 169-175, 193-199.

50 Vgl. Kennedy (1982).

51 Vgl. z. B. Bätschmann (2001); Majetschak (2005); Sonesson (2003); Forceville (1996).

Typ 1: Auslegungsbedürftige Metaphern/Symbole/Vergleiche

Es gibt wenige Stellen, an denen greifbar wird, wie Gombrich Metapher exakt definiert, dafür aber viele, an denen ‚Metapher‘ implizit oder explizit mit ‚Symbol‘ gleichgesetzt wird. Explizit etwa im Zusammenhang mit Personifikationen bei Cesare Ripa: „Selbstverständlich tragen die Attribute dadurch, daß sie weitere Vergleiche, Metaphern oder Symbole einführen (diese Worte sind hier vertauschbar), dazu bei“.⁵² Das ist nicht untypisch für die Kunstgeschichte und hat Oskar Bätschmann mehrfach dazu bewogen, eine deutlichere Trennung zwischen den Termini anzumahnen, um so präzisere Beschreibungskategorien zu erhalten.⁵³ Dieser will dezidiert Formen der Darstellung bzw. – daraus resultierend – der Anschauung mit dem Metaphernbegriff verbunden wissen, während Symbole per se auf der Ebene der gezeigten Dinge situiert seien. Als Ergebnis seines Vorstoßes allerdings entsteht ein auf bestimmte Darstellungsverfahren eingeeengter, sowohl kontraintuitiver als auch mit anderen Fächern inkommensurabler Begriff.⁵⁴ Gombrichs dagegen unscharf wirkender Metaphernbegriff resultiert jedoch auch nicht aus Nachlässigkeit. So gehört das Wirken bestimmter Metaphern für ihn prinzipiell zur ‚symbolisierenden‘ Leistung des Bildes, im Gegensatz zur rein ‚darstellenden‘, die lediglich konkrete Dinge oder Ereignisse vor Augen führt.⁵⁵ Außerdem bezieht sich der Metaphernbegriff eben in aller Regel auf eine kognitive Operation. Ein metaphorischer Denkprozess aber kann auch einem Symbol zugrunde liegen (oder sekundär ein solches nutzen), ebenso z.B. in einem Bild mit sinnbildlich handelnden Personifikationen zum Tragen kommen, indem die Konzepte ‚Verwandtschaft‘ oder ‚Kampf‘ dorthin übertragen werden.⁵⁶

Eine Stelle nur ist mir bekannt, an der Gombrich ebenfalls versucht, die Metapher vom Symbol zu scheiden, allerdings bezeichnenderweise auf einem anderen Wege: über die ebenfalls nicht unproblematische Prüfung, ob eine einsinnige, kodifizierte Bedeutung vorliegt. Bezeichnenderweise liegt dort ein Vortrag zugrunde, den er 1952 auf einer Tagung über *Symbols and Values* gehalten hat, weshalb es in letzter Konsequenz eigentlich darum geht, zwei Symbolbegriffe auseinanderzuhalten, indem einer davon mit der Metapher gleichgesetzt wird.⁵⁷ Die Tagung fokussierte nämlich dezidiert auf Symbole *jenseits* einer reinen Bezeichnungsfunktion. Als Kunsthistoriker sah Gombrich sich genötigt, von der Tatsache seinen Ausgang zu nehmen, dass gerade diese bildschriftliche Bezeichnung zumeist gemeint sei, wenn seine Fachkollegen vom

52 Gombrich (1986b), 171.

53 Vgl. Bätschmann (1981); Bätschmann (2001), 152.

54 Vgl. dazu ausführlicher Rimmele (2011).

55 Vgl. z. B. Gombrich (1986b), 151 f.

56 Vgl. Gombrich (1986b), 158-160.

57 Publiziert in Gombrich (1978a).

„Symbol“ sprächen. Gombrich dachte dabei an „die charakteristischen Embleme und Attribute, die dazu dienen, bestimmte Götter, Heilige und Personifikationen voneinander zu unterscheiden“.⁵⁸ Sie bildeten einen „Chiffre-Kode“, den er nun als Negativfolie für die Verwendung des Metaphernbegriffs nutzt. Der bekannte aristotelische Achill-Löwe gelte verbildlicht gemeinhin als „*Symbol* der Tapferkeit, aber es gibt gute Gründe, hier dem Wort *Metapher* den Vorzug zu geben.“⁵⁹ Er gehöre eben nicht in ein kodifiziertes Zeichensystem, könne zum Ausdruck ganz verschiedener Inhalte, etwa Vornehmheit oder Wildheit, beigezogen werden. Man könne also nicht sagen, dass ein verbildlichter Löwe notwendig Tapferkeit *bedeute*, allenfalls sei er aufgrund ihm zugeschriebener Eigenschaften „ein geeignetes Symbol (eine geeignete Metapher) für Heldentum“.⁶⁰ Im Zuge dieser Klärungsarbeit, die für uns verständlich macht, weshalb Gombrich eine bestimmte, nicht bilderschriftliche Art von Symbolik als Manifestation metaphorischen Denkens versteht, weist er auch noch auf den notwendigen Differenzierungsverlust hin, der eintritt, wenn der Löwe als Symbol/Metapher für die Tapferkeit ins Bild gelangt, etwa in einem Denkmal für gefallene Schweizergardisten in Luzern, das einen tödlich verwundeten Löwen zeigt: Der feine Unterschied, der seit Aristoteles zwischen Metapher und ausgeführtem Vergleich gemacht wird, geht verloren. „Wir können hier sagen, der Künstler habe sichtbar zum Ausdruck bringen wollen, die Schweizer seien *wie* Löwen gestorben, oder aber, sie seien *als* Löwen gestorben.“⁶¹ Auch das trägt zur Erklärung bei, weshalb Gombrich mit seinen Metaphern eigentlich immer ‚hinter‘ der Oberfläche des Bildes ansetzt: Hinsichtlich bestimmter Unterscheidungsmerkmale gibt es ‚die Metapher‘, wie sie als sprachliches Phänomen definiert ist, im Bild gar nicht – es kann sie aufgrund medialer Differenzen nicht geben.

Kodifizierte Einsinnigkeit vs. vielfache, aspektbezogene Auslegbarkeit ist nicht das einzige Differenzkriterium, auf das Gombrich abstellt, um eine bestimmte Art von Symbolik als metaphorisch zu charakterisieren. In seinem Aufsatz *Aims and Limits of Iconology* (1972)⁶² geht es ihm fast schon umgekehrt darum, zu belegen, dass Bilder nicht mehrere, einander widersprechende Sinne aufweisen, selbst wenn sie Symbole beinhalten, die für sich durchaus widersprüchliche Auslegungen erfahren können – wie Thomas von Aquin ja kanonisch insbesondere für den Löwen in Anschlag gebracht hat, der sowohl Christus als auch den Teufel meinen könne. Gombrich stimmt zu, dass das Licht, das bei einer bestimmten Verkündigung durch das Kirchenfenster einfällt, im Sinne von Erwin Pan-

58 Gombrich (1978a), 35.

59 Gombrich (1978a), 34.

60 Gombrich (1978a), 36.

61 Gombrich (1978a), 34.

62 Vgl. Gombrich (1986a).

63 Vgl. Gombrich (1986a), 28.

64 Gombrich (1986a), 28.

65 Vgl. Black (1954), 276.

ofskys *disguised symbolism* als Metapher der unbefleckten Empfängnis funktioniert und die Kombination zweier Baustile als Metaphern für Altes und Neues Testament.⁶³ (Übrigens ein gutes Beispiel für die Problematik, die darin liegt, solche Bedeutung tragenden ‚Dinge‘ auf Ebene der gezeigten Welt zwingend als Symbole klassifizieren zu müssen: Nur der sprechende Kontrast der zwei für sich betrachtet ‚einsinnigen‘ Baustile erschafft eine zweite Bedeutung und will sich kaum einem üblichen Symbolbegriff fügen.) Auf einer übergeordneten Ebene kommt es Gombrich nun ebenfalls auf die Frage der Kombinatorik bzw. des Kontextes an:

*Ein Vorgang wird illustriert, und in den Gegenständen, die in der Erzählung vorkommen, spiegelt sich der Sinn, den sie auch noch bereichern. Aber eine derartige Symbolik kann nur im Einklang mit dem wirken, was ich vorher als vorherrschenden Sinn, beabsichtigten Sinn oder als die Funktion des Bildes bezeichnet habe. Wenn auf dem Gemälde nicht die Verkündigung dargestellt wäre, würden die Fenster für sich gar nichts bedeuten [...]. Nach wie vor fungiert hier das Symbol als Metapher, die ihren besonderen Sinn erst aus einem mitgegebenen Zusammenhang erlangt. Das Gemälde hat nicht mehrere verschiedene Bedeutungen, sondern nur eine.*⁶⁴

Interessanterweise bringt Gombrich die potenzielle Polyvalenz, die er früher beim Löwen betont hat, um ihn als Metapher gegen univoke kodifizierte Symbole zu setzen, hier für ein denkbare Symbol in Anschlag, das als solches auch unabhängig vom Bildkontext sich behaupten könnte, während es *als Metapher* nur einen Sinn haben kann – denjenigen, der sich aus dem konkreten Äußerungskontext ergibt. Das muss kein Widerspruch sein, es verweist vielmehr auf zwei unterschiedliche Facetten: Der *focus* der Metapher, um mit Black zu sprechen, ist es, der in seiner Bedeutung nicht festgelegt ist, sondern zusätzlich einen *frame* benötigt, mit dem gemeinsam er dann seinen konkreten (einzigen) Sinn hervorbringt.⁶⁵ Das Konzept Metapher braucht Gombrich hier, um gerade diese Kontextabhängigkeit eines ‚Symbols‘ zu markieren – und damit die Idee einer Mehrfachbedeutung von Bildern zu widerlegen. (Dass ich dieser Einschätzung eines Ikonographen, der die interpretatorischen Zügel mit aller Macht in der Hand behalten will, überhaupt nicht folge, sei zumindest kurz angemerkt.)

Es lässt sich festhalten, dass die Beispiele, die Gombrich hier adressiert, metaphorisches Denken implizit vor allem im Moment der Interpretation seitens der Rezipienten verorten. Löwendenkmal, Fensterlicht und kontrastierende Baustile sind nicht etwas, das unmittelbar und unre-

flektiert aufgenommen würde. Vielmehr appellieren sie als klar benennbare Bildbestandteile unterschiedlicher Dominanz und Irritationsqualität an einen Prozess der Interpretation, der den Kotext des Bildes bzw. den Kontext der Skulptur bezieht und auf dieser Basis einen Abgleich potenziell sinntragender analoger Implikationen durchführt. Diese Auffassung der Metapher lässt sich mit Bühler („Sphärenmischung“) ebenso denken wie mit Black.⁶⁶

Der Extremfall: Schwebende, nicht kontextualisierte ‚Metaphern‘

Eine eigenständig zu betrachtende Steigerungsform des gerade beschriebenen Ansatzes zeigt sich, wo Gombrich in seinem durchweg historisch angelegten Aufsatz über symbolische Bilder – womit zu einem erheblichen Maß Personifikationen gemeint sind – plötzlich auf einen systematischen metapherntheoretischen Zugang zurückgreift.⁶⁷ Das Loblied frühneuzeitlicher Aristoteliker auf die epistemologischen Qualitäten der Imprese – die Gombrich zwei Seiten zuvor eher als „Veranschaulichung“ denn als reine Metapher verstanden wissen will – soll sich „uns auf dem Wege über die Funktion der Metapher“ auf rationalerer Basis erhehlen. Er setzt sich zunächst von Aristoteles' Auffassung der Metapher als Redeschmuck, als bloßes Ornament, wenn auch mit rhetorischem Impact, ab, was wohl nicht zu Unrecht an Black erinnert, auf dessen *Models and Metaphors* (1962) er wenig später auch explizit verweist.⁶⁸

Mit Cicero, der die katachrestische Funktion der Metapher hervorhob, leitet Gombrich zu radikal linguistisch-konstruktivistischen Ansätzen wie dem Benjamin Lee Whorfs über, die keine der Sprache vorausgehenden Kategorien der Wirklichkeit gelten lassen. Daraus ergibt sich für ihn das Problem, dass eine Metapher nur mehr eine sofort gültige „Umstrukturierung der Wirklichkeit“⁶⁹ darstellen müsste. Ein solches Verständnis von Metapher, das sich gleichsam selbst auflöst, da es auch keine wörtlichen Ausdrücke mehr gibt, scheint Gombrich leicht widerlegbar. Mit Blick auf die Rolle der Metapher betont er dagegen deren tentativen Charakter: Eine Metapher, die auch als eine solche empfunden werde, könne man am besten als „provisorische oder versuchsweise Kategorie“ bezeichnen.⁷⁰

Gerade weil unsere Welt durch die Sprache in hohem Maße stabilisiert ist, hat man oft das Gefühl, daß die neue Benennung nicht nur neues Licht auf eine bestimmte Sache oder Situation wirft, sondern darüber hinaus

66 Vgl. Bühler (1934), bes. 344-350; Black (1954).

67 Vgl. Gombrich (1986b), 199-202.

68 Vgl. Black (1962); Gombrich (1986b), 199.

69 Gombrich (1986b), 200.

70 Gombrich (1986b), 201.

*neue Einsichten in die innersten Zusammenhänge der Welt gewährt,
indem sie den Schleier der gewöhnlichen Sprache durchdringt.*⁷¹

71 Gombrich (1986b), 201.

72 Gombrich (1986b), 201.

73 Vgl. Gombrich (1986b),
201.

74 Gombrich (1986b), 201.

75 Gombrich (1986b), 202.

Dieser Effekt wiederum scheint ihm eine zeitgemäße Erklärung für den Aha-Effekt, die Möglichkeit der „Erleuchtung“⁷², die in zeitgenössischen Theorien zu Impresen/Devisen, etwa eines Henry Estienne (1531–1598), überschwänglich gepriesen wird. Da die menschliche Sprache arm an Wörtern sei, die Vorgänge und Beziehungen beschreiben, so Gombrich weiter, erlange eine Metapher zuweilen eine veranschaulichende Qualität, die mit dem Diagramm vergleichbar sei, das eine Vielzahl von Beziehungen zugleich vor Augen stellt. Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass nicht von ungefähr ‚sehen‘ und ‚verstehen‘ gleichgesetzt werden und Cicero Metaphern, die auf den Gesichtssinn zielen, als besonders intensiv, ja erlebnishaft beschrieben hat.⁷³ Was Gombrich nicht mehr extra erwähnt, aber natürlich dabei voraussetzt, ist die Tatsache, dass die fraglichen „Veranschaulichungen“ (s.o.) in der Impresenkunst ja auch tatsächlich visuell vor Augen stehen. Vermutlich ist diese materiell-visuelle Dimension im folgenden Satz aufgehoben: „Die Verbindung dieser Intensität [Ciceros ‚visualisierende‘ Metaphern, M.R.] mit der erklärenden Kraft einer diagrammatischen Darstellung macht es erklärlich, daß das Emblem einen Ausweg aus den Beschränkungen diskursiver Rede zu bieten schien.“⁷⁴

Da es insbesondere komplexe Kausalbeziehungen waren, die so plötzlich ‚erleuchtet‘ werden konnten, greift Gombrich auf eine moderne Metapher zurück, die den Mehrwert einer solchen Sinnbildpraxis im Horizont seiner Zeit verdeutlichen soll: Man habe 1971 gelernt, die komplexe Kausalität technischer Rückkopplung für vorher so nicht wahrgenommene soziale und psychologische Zusammenhänge anzuwenden, so dass eine moderne Imprese „einen elektrischen Ofen oder Wasserwärmer“ mit einem automatisch regulierenden Thermostat zeigen könnte, zusammen mit dem Motto „was mich erwärmt, kühlt mich“ – denn die besondere Suggestion von ‚Tiefe‘, die insbesondere Oxymora in den Unterschriften, also den eigentlichen Devisen, zum Gesamteffekt beitragen, verkennt Gombrich keineswegs.⁷⁵

Die gefeierte welterschließende Kraft der metaphorischen ‚Veranschaulichung‘ durch ein Sinnbild zusammen mit paradox anmutender Formulierung führt Gombrich also auf eine Mixtur zurück, bei der das Wirken von Metaphern eine zentrale Rolle spielt. Insofern die enigmatischen Motti zwar nachdrücklich bestimmte Qualitäten des gezeigten Sachzusammenhangs oder Dings hervorheben, aber keinen Kontext

liefern, sind beide Bestandteile zusammen gleichsam als unvollständige Metapher „frei schwebend“.⁷⁶ Mit Black, auf den sich Gombrich immerhin, wenn auch sehr allgemein, in einer der wenigen Fußnoten bezieht, könnte man von einem bereits hinsichtlich einer signifikanten Eigenschaft akzentuierten *focus* sprechen, der mit den verschiedensten Kontexten, diversen *frames* in Verbindung gesetzt werden kann und offenbar auch (lustvoll) gesetzt wurde: In den von Gombrich zitierten Texten der Impresenstheoretiker folgt Auslegung auf Auslegung. Diese „Entdeckungsfreude“⁷⁷ trage ebenfalls zu dem Erleuchtungsgefühl bei, von dem die Zeitgenossen schwärmten. Solche, einem metaphorischen Denken Raum gebende Sinnbilder würden als ‚tief‘ empfunden, weil sie eine Kraft beinhalten, „die es uns ermöglicht, zu neuen und unerwarteten Erlebniskategorien vorzudringen“.⁷⁸

Versuchen wir, die Art der Metapher zu fassen, die Gombrich hier erklärend beigezogen hat, so fühlt man sich stark an Paul Ricœur erinnert, der in *La métaphore vive* (1975)⁷⁹ und verwandten Schriften gerade auf solche Qualitäten der Metapher abzielt, „neue Einsichten in die innersten Zusammenhänge der Welt“ zu eröffnen, „indem sie den Schleier der gewöhnlichen Sprache durchdringt“ (s.o.). Bei Ricœur klingt das etwa wie folgt:

*Dann muß man aber den semantischen Mechanismus der Metapher, nämlich das Entstehen einer neuen Bedeutung auf den Trümmern der Prädikation, die den gewöhnlichen lexikalischen Regeln entspricht, begriffen haben, um zu verstehen, daß dieser andere Sinn eine andere Dimension der Wirklichkeit aufdeckt und damit eine neue Deutung der Welt und unserer selbst freisetzt.*⁸⁰

Man darf spekulieren, dass Gombrich – allerdings vier Jahre früher – genau wie Ricœur durch Black und dessen epistemologische Reflexionen zum Modellcharakter der Interaktionsmetapher auf diese Zusammenhänge gekommen ist. Wir haben es also nach wie vor mit einer Form von Metaphorik zu tun, die eine angestrenzte, im vorliegenden Beispiel der Impresenkunst geradezu exzessive und unabgeschlossene Interpretationstätigkeit erfordert, welche mit gelegentlichen, von Gombrich als erlebnishaft deklarierten Aha-Effekten bzw. Erleuchtungsgefühlen belohnt wird. Diese wiederum scheinen am ehesten bei Bühler vorge-dacht, der die von ihm selbst in die Psychologie eingebrachte „Funktionslust“ beim rezipierenden Nachvollzug der „Sphärenmischungen“ in den für ihn selbstzweckhaften Metaphernverknüpfungen Homers am Werke sah.⁸¹

76 Gombrich (1986b), 199.

77 Gombrich (1986b), 202.

78 Gombrich (1986b), 202.

79 Vgl. Ricœur (1986).

80 Ricœur (1986), VI f.

81 Bühler (1934), 347.

Typ 2: Universelle/natürliche/physiognomische/ synästhetische Metaphern

Die noch unvollständigen, dezidiert als potenziell unabschließbares Interpretationsangebot empfundenen Metaphern stellen sicher den ‚bewusstesten‘ und am wenigsten durch Unmittelbarkeit gekennzeichneten Pol metaphorischen Denkens seitens eines Bildrezipienten dar. Ich habe sie als Steigerungsform anderer in Bildern implementierter Metaphern verstanden, welche zu einem spezifischen, intendierten Sinn hinführend rekonstruiert werden sollen (Heldenmut der Schweizergarde, unbefleckte Empfängnis). Beide lassen sich gut mit jenen Metapherntheorien denken, die eine dezidierte *Hermeneutik* der Metapher – im Sinne einer *Interaktion* oder bewussten, suchenden Projektion von A auf B – modellieren. Springen wir nun zum anderen Pol, weiterhin unter kognitiven Vorzeichen. Hier wirken jene basalen Metaphern, die Bühler als ‚physiognomische‘ oder ‚sinnliche‘ bezeichnet hat.

Gombrich beschreibt insbesondere in seinem Aufsatz *On Physiognomic Perception* (1960)⁸² derartige Wahrnehmungen, z.B. von Farben und Formen, die auch er als eine Art metaphorisches Urvermögen versteht, das auf der lebensnotwendigen Freund-Feind- bzw. Gut-Böse-Unterscheidung beruht.

*So betrachtet, sind Metaphern nicht so sehr übertragene „Bedeutungen“ oder später hergestellte Verbindungen, [...] sondern Anzeichen von Verbindungen, die ungebrochen weiterbestehen, von Einteilungsprinzipien, deren Maschen weit genug waren, die Bläue eines Sommerhimmels und das Lächeln einer Mutter in eins zusammenzufassen.*⁸³

Kunstpraxis allgemein wird vor diesem Hintergrund als ein kollektiver Regress verstanden, als „Pflege dieser tiefverwurzelten Sensibilitäten“,⁸⁴ zugleich warnt Gombrich vor dem Exzess, den er in (gegenstandslosen) Kunstströmungen seiner Zeit und deren professioneller Exegese sich vollziehen sieht. Dort nämlich ließe sich – trotz der von Gombrich attestierten Nichtbeliebigkeit vieler solcher Kopplungen – keine intersubjektiv gesicherte Botschaft mehr eruieren, was einen Methodiker wie Gombrich beunruhigen musste. Er verweist dagegen auf G. C. Lichtenberg, der zwar einerseits J. C. Lavaters exzessiven Physiognomismus parodierte und dennoch überzeugend William Hogarths Bilder selbst physiognomisch interpretieren konnte, weil in ihnen ein durchaus vorliegender, klar nachvollziehbarer Inhalt und „die vielen emblematischen Anspielungen“ den Interpreten geleitet hätten.⁸⁵

82 Vgl. Gombrich (1978b).

83 Gombrich (1978b), 95.

84 Gombrich (1978b), 96.

85 Gombrich (1978b), 97.

Ich denke, dass es angesichts des bisher zu Impresen/Emblemata Gesagten nicht zu weit geht, Gombrich hier – parallel zum Regulativ der figurativen Erzählung – eine gewisse Begrenzungsfunktion bewusst eingesetzter Formen von Metaphorik gegenüber eben jenen basal-metaphorischen ‚Erlebnisformen‘ zu unterstellen, die er auch als „synästhetisch“ bezeichnet.⁸⁶ Regression in den Bereich inhaltlich ungebundenen synästhetischen Erlebens allein, so Gombrichs Kritik, sei noch nicht Kunst, Ausdruck dürfe nicht mit Aussage verwechselt werden.⁸⁷ „Wo sie [die Regression] die Oberhand gewinnt, wird alles und jedes mit Bedeutung geladen – wie im Traum –, und die Unterscheidung zwischen Sinn und Unsinn fällt weg.“⁸⁸ Das Argument ähnelt strukturell demjenigen für die nur potenziell mehrdeutigen Symbole: Der inhaltliche Kontext ist entscheidend, nur mit diesem kann Hermeneutik gelingen und Beliebigkeit vermieden werden.

Die Möglichkeiten eines derart basalen metaphorischen Vermögens, zugleich unmittelbare Evidenzen, Überzeugungen und Affekte zu generieren, fasst Gombrich im Karikaturisten-Aufsatz ins Auge. Dort nennt er dessen Produkte – vielleicht auch nur eine prototypische Teilmenge davon? – „universelle oder natürliche Metaphern“.⁸⁹ Der Gegensatz von Licht und Dunkelheit, bestimmte Farbwirkungen, Kontrastierungen von Groß und Klein, Oben und Unten sind gemeint, die er erneut auch „physiognomisch“ nennt, weil man auf „solche ausdruckswirksame[n] Farben und Formen“ genauso „intuitiv und unmittelbar wie auf den Ausdruck von Lebewesen“ reagiere.⁹⁰ Effekte wie derjenige, dass jede riesige, dunkle Gestalt unwillkürlich als ‚böse‘ eingestuft werde, stelle die „wirksamste und wahrscheinlich gefährlichste Waffe der Karikaturisten“ dar:

*Denn die Zusammengehörigkeit gewisser äußerer Eindrücke mit inneren Eigenschaften und Gefühlshaltungen ist uns allen so selbstverständlich, daß wir uns ihres metaphorischen oder symbolischen Charakters kaum bewußt sind.*⁹¹

Gombrich schließt an dieser Stelle an die atavistische Neigung zum „Mythologisieren“ an, die er zunächst bei Personifikationen statuiert hat (s.o.):

*[D]er Karikaturist „mythologisiert“ die Politik, indem er sie „physiognomisiert“. Aus der Vermischung von Mythos und Realität schafft er eine Substanz, eine Droge, auf die der emotionelle Teil unserer Psyche unweiderstehlich mit Überzeugung reagiert.*⁹²

Insbesondere in Zuständen der Angst oder Unsicherheit zögen sich die Menschen auf derartige basale Ordnungsmuster zurück:

86 Gombrich (1978a), 38.

87 Vgl. Gombrich (1978b), 96.

88 Gombrich (1978b), 102.

89 Gombrich (1978c), 242.

90 Gombrich (1978c), 242.

91 Gombrich (1978c), 242.

92 Gombrich (1978c), 243.

*Könnten doch die Gegensätze von licht und dunkel, schön und hässlich, groß und klein, die die Koordinaten der mythischen Welt des Karikaturisten ausmachen, niemals so wirksam sein, wären wir nicht alle von Natur aus darauf eingestellt, unsere Umwelt nach den Gesichtspunkten solcher grundlegender Metaphern zu registrieren und zu klassifizieren.*⁹³

93 Gombrich (1978c), 244.

94 Gombrich (1978a), 37.

95 Vgl. Gombrich (1978c), 242.

Das ureigene Habitat solcher Metaphern ist bereits das Bild, könnte man sagen. Sie scheinen auf basalen bildlichen Darstellungsmitteln wie z.B. Helligkeitswerten und Proportionen zu beruhen bzw. in gewisser Hinsicht mit diesen in eins zu fallen. Nicht zufällig nennt Gombrich in *Visual Metaphors of Value in Art* die rote Farbe als Blut- und Feuerfarbe eine „geeignete Metapher für alles, was heftig, schreiend und gewaltsam ist“ und damit ein „einfaches Beispiel dessen, was ich eine visuelle Metapher nennen möchte“. Sie operiert unmittelbar „mit Eigenschaften des Sichtbaren wie Farben und Formen“.⁹⁴ Metaphern dieser Art werden entsprechend in der Bildbetrachtung ‚erlebt‘, ohne als solche überhaupt ins Bewusstsein zu treten. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass ihre Wirkung sich auf die Wahrnehmung von ebenfalls im Bild befindlichen figurativen Repräsentationen richtet. Mit Licht und Schatten alleine könnten die antisemitischen Karikaturen, die Gombrich heranzieht, ihren Zweck als ‚Waffe‘ nicht erfüllen. Unter negativen Vorzeichen gilt hier dasselbe wie bei Hogarth. Und erneut muss man feststellen, dass man es ohne den (figurativ und durch Darstellungskonventionen gesicherten) Inhalt nur mit dem *focus* zu tun hätte, wenn man denn Blacks zweistellige Terminologie gewaltsam auch auf solche Fälle ausdehnen möchte, in denen der eine Bestandteil der Metapher gerade kein Begriff mehr, sondern nur mehr eine ‚sichtbare Eigenschaft‘ ist.

Mit den hier genannten, womöglich in sich weiter differenzierbaren Metaphern ist Gombrich in einem Bereich angekommen, wo auch er von anthropologischen Konstanten auszugehen scheint. Zwar weist er auf die Geschichte der Lichtmetapher im christlichen Abendland hin, doch eher mit der Absicht, ihre ungebrochene Allgegenwärtigkeit zu untermauern.⁹⁵ Die von derart basalen Metaphoriken hervorgerufene Wirkung ist unwillkürlich, reflexhaft, vor allem unter bestimmten Stressbedingungen, was man vielleicht mit dem eingeschränkten Sichtfeld bei einer körperlichen Auseinandersetzung vergleichen kann. Die Nähe zu den Standards der kognitiven Linguistik, die das metaphorische Denken in vielen Fällen auf der Basis eines *embodied mind* zu erklären sucht, liegt auf der Hand. Gombrich konnte sich dabei nur auf die in den 60er Jahren verfügbare psychologische Forschung beziehen, wobei er sich

insbesondere mit den Studien Charles Osgoods⁹⁶ auseinandersetzte. Die Grundlagen jedoch hatte er bereits bei Bühler kennengelernt.

96 Vgl. Osgood u. a. (1957).

97 Gombrich (1978c), 224.

98 Gombrich (1978c), 228.

99 Vgl. Gombrich (1978c), 228.

Typ 3: Visualisierte „schlafende“ Metaphern

Abschließend sei noch auf jene mittlere Ebene hingewiesen, die bereits im Zuge der spezifischen Wirksamkeit visualisierter Sprachmetaphern angesprochen wurde. Im Gegensatz zu den Beispielen, in denen eine (als solche noch gar nicht vollständig erkannte) Metapher den Betrachter wie ein kleines Rätsel in einen Interpretationsprozess mit für ihn ungewissem Ausgang verwickelt – etwa die Frage aufwirft, weshalb plötzlich in der architektonischen Hülle einer Verkündigung zwei Baustile aufeinanderstoßen –, gibt es auch solche Metaphern wie den ‚Tempel USA‘. Diese sind dem Betrachtenden bereits so vertraut, dass sie unmittelbar verstanden werden können. Unmittelbar allerdings nicht in dem Sinne, dass sie wie viele physiognomische Metaphern als solche völlig unbemerkt blieben, weil sie einfach als notwendiger Bestandteil der Darstellung mitaufgenommen werden. Im Gegenteil: Es resultiert nach Gombrich eine emotionale Reaktion auf die Tatsache, dass hier ein spezifischer, eventuell neuer Sachverhalt unter das Dach einer bekannten metaphorischen oder überhaupt einer offenkundig pointierten Form findet.

Auch wenn die Übergänge zu den beiden bislang markierten Polen fließend sein sollten – es also durchaus Fälle geben mag, in denen alles von individuellen Dispositionen der Rezipienten abhängt oder das Kriterium der ‚Unmittelbarkeit‘ nach einer willkürlichen Grenzwertsetzung kognitiver Bearbeitungszeiten verlangte –, scheint es lohnend, für diese mittlere Klasse einige weitere funktionsbezogene Überlegungen Gombrichs zusammenzustellen. Nicht zuletzt, weil er ja gerade hier, bei der Verbildlichung bereits bekannter Metaphern, in besonderer Weise einen Mehrwert des Visuellen ins Spiel gebracht hat. Bezeichnenderweise weist Gombrich gleich zu Beginn darauf hin, dass es ihm weniger um „die Lösung alter Bilderrätsel“ geht als „um die Rolle des Bildes im geistigen Haushalt des Menschen“.⁹⁷

Nicht die toten, sondern die konventionellen, „schlafenden“⁹⁸ Metaphern, insbesondere in der politischen Sprache sind es, die Gombrichs Interesse hier besonders auf sich ziehen. Die Möglichkeit, bestimmte Redeweisen, die es bereits in der Antike gab, tatsächlich suggestiv zu illustrieren, sieht er bezeichnenderweise durch die didaktisch aufbereitete religiöse Symbolik des Mittelalters bildsprachlich vorbereitet.⁹⁹ Neben

100 Gombrich (1999), 209.

101 Gombrich (1978c), 230f.

102 Gombrich (1978c), 231.

103 Vgl. Gombrich (1978c), 227.

104 Gombrich (1978c), 227.

der bereits zu Anfang thematisierten Suggestivitätssteigerung ist ein aus dem Wiedererkennen visualisierter konventioneller Metaphern resultierender Effekt eine Form der Entlastung, der Auflösung von Spannung, in einem späteren Aufsatz auch: Verharmlosung („making light“¹⁰⁰), die unter den Vorzeichen politischer Kommunikation „nicht unbedingt positiv zu bewerten ist. Entsprechend sieht er in der Reflexion des Phänomens politischer Karikaturen die Gefahr, Humor und Propaganda überzubetonen, „auf Kosten der Befriedigung, die eine gelungene Karikatur uns einfach durch ihre elegante und pointierte Formulierung bereitet“:

Vielleicht sind wir alle in irgendeiner Weise wie Kinder, die man sehr leicht mit einer Antwort abspeisen kann. Jeder Vergleich, der uns das Fremdartige dadurch näher bringt, daß er es in Beziehung setzt mit etwas Bekanntem, wird in uns das befriedigende Gefühl eines vermeintlich größeren Verständnisses auslösen – ganz abgesehen von anderen Gefühlen, die er vielleicht ebenfalls in uns wachruft.¹⁰¹

Auch in diesem Effekt sieht Gombrich eine „Funktion des Mythos“, wie bei den Personifikationen und der Schwarz-Weiß-Malerei physiognomischer Metaphern.¹⁰²

Metaphernverknüpfungen und Verdichtung

Im Zuge seiner Analysen stößt Gombrich auf einige Sonderfälle, die für unser Interesse von Bedeutung sind. Zunächst die Verknüpfung von Metaphern verschiedener Niveaus, etwa dem Balancieren einer Personifikation Europas auf einer rauchenden Bombe in einer Zeichnung Daumiers.¹⁰³ Der Hinzunahme der doppelten metaphorischen Situation zu der ohnehin bereits atavistisch hypostasierenden Figur attestiert Gombrich eine „erschreckende[] Klarheit“.¹⁰⁴ Die emotionale Wucht ist also größer als in ihrer sprachlichen Verwendung, nicht zuletzt, weil eine individualisierte und Angst ausstrahlende Physiognomie als Mehrwert des Bildes hinzutritt. Am Beispiel eines weiteren ‚Balance‘-Bildes von Daumier (Abb. 2) geht Gombrich analytisch weiter in die Tiefe. Es zeigt einen wirbelnden Kreisel auf der Klinge eines (wenig authentischen) Samuraischwerts, der das labile Gleichgewicht Europas 1867 auf der schmalen Basis einer gemeinsam empfundenen japanischen Bedrohung repräsentiert. Natürlich ist für diesen Fall zunächst einzuräumen, dass trotz wohl damals leicht zu identifizierender Einzelbestandteile ein hermeneutisch doch eher anspruchsvolles, höchst innovatives Bild geschaffen wurde. Es bestand jedoch aus konventionellen Metaphern, die für

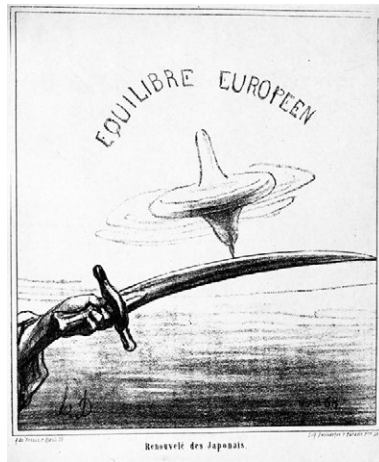


Abb. 2: Honoré Daumier:
„Das europäische
Gleichgewicht“ (*Charivari*,
30. 12. 1867). Aus:
Gombrich (1978c), Nr. 71.

sich genommen zumindest Teile der Gesamtbedeutung schnell auflösbar hielten. Hier gilt Ähnliches wie für den bekannten Fall des von Bord gehenden Lotsen Bismarck, eine alltägliche Situation zwar, die es aber als Metapher oder Redensart im sprachlichen Diskurs weder diesseits noch jenseits des Kanals gab:

*Die Karikaturisten haben zu allen Zeiten für sich das Recht in Anspruch genommen, ihre eigenen Vergleiche und Metaphern zu erfinden und aktuelle Ereignisse durch einen Rückgriff auf vertraute Situationen zu erbellen, gleichgültig, ob der Sprachgebrauch ihnen vorangegangen war oder nicht.*¹⁰⁵

(Hier tut sich, nebenbei bemerkt, ein neuer Typus exklusiv ‚visueller‘ Metaphern auf.) Besonderes Augenmerk legt Gombrich beim raffinierten ‚Kreisel‘-, ‚Balance‘-, ‚Messers Schneide‘-, ‚schmale Basis‘-Bild auf die zugrundeliegende Verdichtungsleistung: „Dieses Verdichten und Ineinanderschieben ganzer Vorstellungskomplexe zu einem ideenschwangeren Bild ist ja überhaupt das Wesentliche an Geist und Witz.“¹⁰⁶ Man könnte hier an die epistemologischen Reflexionen frühneuzeitlicher *Argutia*-Theorien denken¹⁰⁷, die Gombrich kannte und eventuell auch mittdachte¹⁰⁸, doch sein eher systematisch vorgehender Karikaturentext zieht bezeichnenderweise sofort Parallelen zu Freuds Analyse des Witzes, auf die Gombrich sein Mentor, der Psychoanalytiker und Kunsthistoriker Ernst Kris aufmerksam gemacht hatte. Mit Freud wiederum lassen sich Witz und Traum vergleichen: „In beiden Fällen entsteht aus der Fusion disparater Elemente eine befremdende und oft unheimliche Konfiguration, in der jedoch nicht selten viel tiefer Sinn verborgen liegt.“¹⁰⁹ Eine extrem elegante und verdichtende Auffassung einer kom-

¹⁰⁵ Gombrich (1978c), 231.

¹⁰⁶ Gombrich (1978c), 229.

¹⁰⁷ Vgl. Breitenbürger (1975), bes. 36-59.

¹⁰⁸ Vgl. Gombrich (1986b), 196.

¹⁰⁹ Gombrich (1978c), 229.

plexen Situation hat demnach nicht nur etwas sehr Überzeugendes und Zufriedenstellendes, sie schafft zudem nach ihrer ‚Auflösung‘ wie ein Witz Heiterkeit und wohl auch Anerkennung der geistigen Potenz ihres Schöpfers – im Doppelsinn des Wortes ‚Witz‘.

Verdichtung erwähnt Gombrich mehrfach als Ziel der Karikaturisten. Seine obige Definition („Verdichten und Ineinanderschieben ganzer Vorstellungskomplexe zu einem ideenschwangeren Bild“) belegt, dass er diese trotz ihrer kognitiven Effekte als genuine Leistung des Bildes betrachtet, anders als heutige kognitive Metaphernforscher, die dem neuen Paradigma des *conceptual blending* anhängen. Diese Forschungsrichtung erklärt Metaphern und viele weitere kognitive Prozesse als Ergebnisse ein und derselben Art geistiger Mischungsvorgänge. *Compression* ist dort die Hauptqualität metaphorischer konzeptueller Netzwerke (*double scope blending*), mithin die Leistung, komplexe Zusammenhänge auf ein dem menschlichen Verständnis zugängliches Maß zu reduzieren und dabei sogar noch einen Mehrwert im Sinne ‚emergenter Strukturen‘ zu produzieren.¹¹⁰ Insofern in diesem Forschungsgebiet zugleich diverse weitere Einsichten in die Klassifizierung und Funktionsbeschreibung von kognitiven Verdichtungsprozessen zu gewinnen sind, aber Gombrichs Verweise auf die genuin bildlichen Leistungen dabei noch keineswegs theoretisch-methodisch eingeholt scheinen, schließt sich unser Kreis zum Ausgangspunkt. Der ‚psychologische‘ Kunsthistoriker, so ließ sich feststellen, hat eine enorme Breite an Phänomenen und Erklärungsansätzen für die Erforschung der Wirkung bildlicher Metaphorik eröffnet, die bereits auf den zu seiner Zeit verfügbaren wissenschaftlichen Erkenntnissen basierten. Im Rückgriff auf aktuelle Forschungen zu den jeweiligen Aspekten gäbe es entsprechend noch einige Möglichkeiten zur Vertiefung – wenn zugleich der Eigenwert des Visuellen dabei nicht in den Hintergrund tritt. Beides miteinander im Blick behalten zu haben, macht bis heute den Sonderstatus von Gombrichs Pionierarbeiten aus.

110 Vgl. Fauconnier/Turner (2002), bes. 89-137.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bätschmann, Oskar (1981): „Lot und seine Töchter“ im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts“. In: *Städte-Jahrbuch* N. F. 8, 159-185.
- Bätschmann, Oskar (2001): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. 5. Aufl. Darmstadt: WBG.
- Black, Max (1954): „Metaphor“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* N. F. 55, 273-294.

- Black, Max (1962): *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell UP.
- Black, Max (1983) „Die Metapher“. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: WBG, 55-79. Amerik. Orig.: „Metaphor“. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* N. F 55 (1954), 273-294.
- Breitenbürger, Gerd (1975): *Metaphora. Die Rezeption des aristotelischen Begriffs in den Poetiken des Cinquecento*. Kronberg i. Taunus: Scriptor (= Literaturwissenschaft 5).
- Brekke, Herbert E. (1984): „Eine Neueinschätzung der wortbildungstheoretischen Ansätze in Karl Bühlers *Sprachtheorie*“. In: Achim Eschbach (Hg.): *Bühler-Studien*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 261-276.
- Buchholz, Kai/Wagner, Christoph (2000): „Formen des Abbildens und der Bezugnahme im künstlerischen Bild: über Phänomene, visuelle Metaphern und Symbole“. In: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg: Scriptor (= Reihe Bildwissenschaft 2), 193-211.
- Bühler, Karl (1933): *Ausdrucks-theorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena: Fischer.
- Bühler, Karl (1934): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer.
- El Refaie, Elisabeth (2003): „Understanding visual metaphor: the example of newspaper cartoons“. In: *Visual Communication* 2.1, 75-95.
- Fauconnier, Gilles/Turner, Mark (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Forceville, Charles (1996): *Pictorial Metaphor in Advertising*. London u. a.: Routledge.
- Forceville, Charles (2005): „Cognitive Linguistics and Multimodal Metaphor“. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln: Halem, 264-284.
- Forceville, Charles/Urios-Aparisi, Eduardo, Hg. (2009): *Multimodal Metaphor*. Berlin/New York: Mouton De Gruyter (= Applications of Cognitive Linguistics 11).
- Gombrich, Ernst H. (1950): *The Story of Art*. London: Phaidon.
- Gombrich, Ernst H. (1971): „Personification“. In: Robert R. Bolgar (Hg.): *Classical Influences on European Culture A. D. 500–1500: Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969*. Cambridge: Cambridge UP, 247-257.
- Gombrich, Ernst H. (1972): *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance II*. London: Phaidon.
- Gombrich, Ernst H. (1978a): „Wertmetaphern in der bildenden Kunst“. Übers. v. Lisbeth Gombrich. In: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 34-64. Engl. Orig.: „Visual Metaphors of Value in Art“. In: Lyman Bryson u. a. (Hg.): *Symbols and Values. An Initial Study. 13th Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion*. New York: Harper, 1954, 225-281.
- Gombrich, Ernst H. (1978b): „Über physiognomische Wahrnehmung“. Übers. v. Lisbeth Gombrich. In: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 90-107. Engl. Orig.: „On Physiognomic Perception“. In: *Daedalus* 89 (1960), 228-241.
- Gombrich, Ernst H. (1978c): „Das Arsenal der Karikaturisten“. Übers. v. Lisbeth Gombrich. In: ders.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 223-248. Engl. Orig.: „The Cartoonist's Armoury“. In: ders.: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon, 1963, 127-142.
- Gombrich, Ernst H. (1986a): „Ziele und Grenzen der Ikonologie“. Übers. v. Lisbeth Gombrich. In: ders.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*. Stuttgart:

- Klett-Cotta, 11-35. Engl. Orig.: „Aims and Limits of Iconology“. In: ders.: *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance II*. London: Phaidon, 1972, 1-26.
- Gombrich, Ernst H. (1986b): „*Icones Symbolicae*. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst“. Übers. v. Lisbeth Gombrich. In: ders.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*. Stuttgart: Klett-Cotta, 150-232. Engl. Orig.: „*Icones Symbolicae*: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art“. In: ders.: *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance II*. London: Phaidon, 1972, 123-198.
- Gombrich, Ernst H. (1999): „Magic, Myth and Metaphor. Reflections on Pictorial Satire“. In: ders.: *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon, 184-211.
- Gombrich, Ernst H. (2014): *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Übers. v. Lisbeth Gombrich. 6. dt. Ausgabe. Berlin: Phaidon. Engl. Orig.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Phanton Books, 1960.
- Gombrich, Ernst H. u. a. (1972): *Art, Perception, and Reality*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Kennedy, John M. (1982): „Metaphor in pictures“. In: *Perception* 11, 589-605.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (2014): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Übers. v. Astrid Hildenbrand. 8. Aufl. Heidelberg: Carl Auer.
- Lakoff, George/Turner, Mark (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Lepsky, Klaus (1991): *Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode*. Wien/Köln: Böhlau.
- Majetschak, Stefan (2005): „Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern“. In: Richard Hoppe-Sailer u. a. (Hg.): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. Berlin: Reimer, 239-253.
- Ortony, Andrew, Hg. (1979): *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge UP.
- Osgood, Charles E. u. a. (1957): *The Measurement of Meaning*. Urbana: University of Illinois Press.
- Raulff, Ulrich (1991): „Aby Warburg, unerhört“. In: *Merkur* 506, 448-454.
- Ricœur, Paul (1986): *Die lebendige Metapher*. Übers. v. Rainer Rochlitz. München: Fink. Frz. Orig.: *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Rimmele, Marius (2011): „‘Metapher’ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragene Begriffs in der Analyse figurativer Bilder“. In: *kunsttexte.de* 1, 1-22. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/rimmele-marius-2/PDF/rimmele.pdf> (zuletzt gesehen: 3. 3. 2017).
- Rolf, Eckard (2005): *Metaphertheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Sonesson, Göran (2003): „Über Metaphern in Bildern“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 25.1-2, 25-38.
- Willer, Stefan (2010): „Metapher/metaphorisch“. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 7. Stuttgart: Metzler, 89-148.
- Wind, Edgar (1979): „Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik“. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont (= Bildende Kunst als Zeichensystem 1), 165-184.
- Woodfield, Richard (2011): „Ernst Gombrich: Iconology and the ‚linguistics of the image‘“. In: *Journal of Art Historiography* 5, 1-25.